

研究報告

フランソワ・ベイルの初期作品における知覚横断的聴取について

Cross-perceptual listening in François Bayle's early works

宮木 朝子

Asako MIYAKI

東京大学大学院総合文化研究科超域文化科学専攻博士後期課程
Interdisciplinary Cultural Studies Graduate School of Arts and Sciences
The University of Tokyo

概要

近年、ブライアン・ケイン (Brian Kane, 1973-) はその著書 *SOUND UNSEEN: acousmatic sound in theory and practice* (2014) のなかで、新たなアコースマティックの概念について、シェフェール派のアコースマティックの原義の解釈に対して批判的に検証するとともに、実在する聴覚現象や文学などの例も参照しつつ論じている。そこでは「出所のわからない音＝アコースマティックサウンド」が、むしろより多くの連想や推測を引き起こすことが指摘されている。聴覚のみで受容される現象から引き起こされる様々な連想とはいかなるものなのだろうか。

フランソワ・ベイル (François Bayle, 1932-) は 2005 年の講演のなかで、「触感をもった耳で聴く」として、「耳」のみを入口にしつつも、それを受容する知覚の段階でその知覚が横断し、多知覚性を獲得する姿勢について語った。それは音を耳の感覚で聴くのみならず、たとえば重力の感覚へ変換して受容するような聴取のあり方ともいえる。それをアコースマティック概念における「みることなしに聴く」ことから、「みえないものを”知覚横断的に”聴く」ことへの読み替えとして捉えることはできないだろうか。

本発表では、意味や背景といったあらゆる参照項から切り離されていた「抽象的なオブジェ」としての音を、聴覚以外の他の知覚の反応や連想を引き起こしうるメタファーとしての作用をもつ「イメージの音」として扱ったベイルの初期作品、*Espaces inhabitables* (すめない空間)(1967) と *camera oscura*(1976) における知覚横断的な聴取の問題を考察する。

In recent years, Brian Kane has critically examined Pierre Schaeffer's conception of 'acousmatic' in his book *Sound Unseen* (2014). In it, he also considers examples of actual auditory phenomena and literature. He points out how acousmatic sound – 'sound from an unknown source'

– can give rise to associations and speculations. What are the various associations caused by a phenomenon received only through the auditory sense? In a 2005 lecture, François Bayle talked about 'hearing as touching'. The main point of his lecture was the possibility of a crossover of perceptions when people perceive sounds with their ears. For example, it can be said that one listens to sound not only with the aural sense, but also as though converting it into a feeling of gravity. My point of view is that Bayle's concept of 'acousmatic' is 'seeing invisible things crossing multiple perceptions' rather than 'listening without viewing'. In this presentation, I will consider cross-perceptual listening in Bayle's early works *Espaces inhabitables* (1967) and *camera oscura* (1976). In them, Bayle treated an 'abstract object' that had been separated from every reference item, such as meaning or background, as the 'sound of an image', functioning as a metaphor which can cause reactions and associations with perceptions other than those of hearing.

1. はじめに

アコースマティック音楽は、固定メディアに音響データとして定着された電子音響音楽である。楽譜とライブ演奏による上演ではなく、完成作品をスピーカー再生またはヘッドフォンなどで聴取する。1970年代前半フランスの作曲家フランソワ・ベイルによって提唱され、その空間再生のための立体音響システム、アコースモニウム、すなわち多数のステレオスピーカーの組をリアルタイムに再生コントロールする方法によって上演された。ピエール・シェフェール (Pierre Henri Marie Schaeffer, 1910-1995) によって始められた、録音した音の加工や編集による音楽、ミュージック・コンクレートにそのルーツをみることができる。

アコースマティック音楽の提唱者であるベイルの作

品の、聴覚における視覚や触覚との結びつきの発想、光学的コンセプトと聴覚表現との関連付けについては、明らかにされているとは言い難い。本稿ではペイルの初期作品を検証することで、その発想の元を明らかにすることが目的である。その際、その最初期である 60 年代末から 70 年代のペイル自身の作品分析をおこなうとともに、93 年の自著における言及と講演時の資料やメモを参照することによって、アコースマティックな聴取のもたらす、「聴覚と他感覚との連関」という視点から検証する。

2. “アコースマティック”のルーツ-「ミュージック・コンクレート」とアコースマティックな聴取

シェフェールは、1940 年代にラジオ・フランス内のスタジオにてミュージック・コンクレート (具体音楽) を創始したラジオ技師・作曲家である。その著書 *Traité des objets musicaux* (音楽オブジェ概論) のなかで、その原因と切り離された音の聴き方を「アコースマティックな聴取」と定義し、その根拠として、ピタゴラスの逸話を参照した。さらにこうした聴取のあり方を、フッサール現象学の「現象学的還元」に基づき、「還元的聴取」と定義し、音そのものを聴く、として提示している (Schaeffer: 1966/1998)。

シェフェールによるアコースマティックの定義によれば、「人がそれを引き起こすものをみることなしに聞く音」が、アコースマティックな音である。古代ギリシャの哲学者ピタゴラスが、弟子たちを前に自らの姿を幕のようなもので隠し、声のみを聞かせた、という逸話に由来し、その目的は、視覚情報を遮断することで聴覚のみに集中をうながすことだった。この弟子達は“アコースマティコイ”と呼ばれ、これが“アコースマティック”の語の起源、とされる (イアンブリコス: 2011)。シェフェールはアコースマティック・サウンドによるミュージック・コンクレートの創作において一切の連想や想像を誘発することを許さず、そのため、映像的連想を誘発するリュック・フェラーリの作風を糾弾した。シェフェールのこの概念は画期的なものであったが、アコースマティック・サウンドの聴取における自然的反応に抗うものであったこともあり、創作としては次第に行き詰まることとなる。その理由につながるヒントが、近年提示されたあらたなアコースマティック概念のなかにある。

ブライアン・ケインは 2014 年の *SOUND UNSEEN: acousmatic sound in theory and practice* のなかで、シェフェールのアコースマティックの原義の解釈に対して批判的に検証するとともに、実在する聴覚現象や文学などの例を参照し、新たなアコースマティックの概念について論じている。以下にその一例を挙げる。

“Moodus noises”というアメリカ・コネチカット州

の洞窟から聴こえる発生源不明の轟音について、原因がわからないがゆえに、その音の起原について諸説あり、以前から現在に至るまで数多くの推測がなされてきた。先住民民族 Wangunks の人々にとって昔からそれは様々な意思を伝える神の声であり、18 世紀前半開拓者側の牧師ステファン・ホスマアはそのノイズのなかに全能の神の存在を見出す。ケインは Moodus noises についての議論における 2 つの顕著な特徴として以下のものを挙げている。

1. 音の発生源に関する推測の強調。そのノイズの原因は曖昧なままであり、それを暴きたいという欲望は音それ自体に対する興味の多くを生み出す。
2. 聴き手に与えられたさまざまな影響の強調。恐怖、好奇心、困惑、神の顕現、疑問など、聴取者はこれらの感覚をノイズを前にしてより多く体験する。

ゆえに、Moodus noises はアコースマティック・サウンドの一種であると理解される。つまり、出所のわからない音＝アコースマティックサウンドは多くの連想や想像を呼ぶ、ということだ。

ここでの指摘を、近年の視聴覚研究の側から検討することも可能である。それによれば、自然界では、音が発生するときには必ず音源があり、その音源には音を発生させる何かしらの物理的な「動き」が存在し、人間はそうした音源と音の間の強い因果関係を経験し、学習してきており、そのため、音源と音の因果関係が成立しないとき、不気味で神秘的な印象さえもつのだ、という。

(たとえば腹話術は) 古代に交霊術の中で死者の魂の声を伝えたり、神のお告げを伝えたりするために用いられていて、その神秘性から魔術として迫害された時代もあった。音源がどこにも存在しないように見えるのに、どこからともなく聞こえてくる声は、音を記録して再生する技術が存在しなかった時代には、いまの私たちが考えるよりもずっと不思議なものだったのだろう (岩宮 2014)。

ここには、アコースマティック・ヴォイス、アコースマティック・サウンドというものが持つ一種霊的な印象が述べられている。さらに岩宮は以下のように述べている。

環境中に音源と音の強い因果関係があるために、私たちの知覚系においても「音を聴くこと」と「音源を視ること」は強く結びついている。(中略) このような知覚系の推測は多くの場合、意識に上らないレベルで自動的に生じる。一外界で何かしらの事象が起こったとき、(中略) 統合され融合した一つの事象として経験するのである (視聴覚統合) (岩宮 2014)。

これらの指摘のように、そもそも音からなにも連想させないというのは不自然なことであり、出所がわからない音に関してはむしろさまざまな推測がなされるともいえる。

シェフェールは自ら根拠としたピタゴラスの逸話における、聴覚の他の感覚からの分離と、聴覚のみへの集中という姿勢に忠実なあまり、その創作においてアコースマティックな音が聴取者にもたらす聴覚以外の感覚に結びつく連想を一切排除しようとした。しかしそれは現実的な聴取の状況における矛盾に陥ることとなり、概念としては成立しても、創作の現実において行き詰まることとなる。

3. フランソワ・バイルとアコースマティック音楽

バイルはシェフェールの協同研究者かつ後継者としての立場から、70年代に「アコースマティック音楽」という命名によるミュージック・コンクレートの読み替えと刷新を提唱し、アコースモニウムという上演システムを考案した。アコースマティックな聴取における聴覚と他の諸感覚との分離が、むしろ連想や推測を誘発してしまう、という事実を逆手にとった発想がバイルのアコースマティック音楽といえよう。

シェフェールのコンセプトからの変化のひとつとしてあげられるのは曲を構成する素材としての録音された音＝「オブジェ・ソノール」が「イメージ・ソノール」として捉え直されたことである。

3.1. i-son-イメージとして潜在する音

シェフェールの提起した「オブジェ・ソノール」とはつまり、音を「オブジェ」としての形態学的対象としてみることであり、それを聴取する時に、その音にまつわるいかなる意味も連想さえも拒絶する姿勢である。たとえば「鉄道の音」という具体的な音響をもちいながら、それを抽象的な音楽構造をつくるためにもちいた。それに対しバイルは彼自身の定義による「イメージ・ソノール (i-son)」についてこのように述べている。

「image et i-son : 視覚の Image (絵画など) は、実際の物体から発せられる明るいエネルギーを感じ取ることでできる媒介物としてそれを線で描いたもの。それとおなじことを聴覚でも行なおうとすること (Bayle 1993)。」

このことで、音は静的形態から動的様態へ、あるいはメタファーの作用をもつ現象として捉えられるようになる。

またバイルによるアコースマティック音楽の定義では、シェフェールの定義に付加するものとして、「-“イメージ音”という形でのみ生じ、プロジェクションによつてのみ知覚できる音楽」とされる (Bayle 1993)。つまりイメージの機能を持つ音はその起源を隠したアコースマティックな状況で潜在し、空間投影によつて知覚できるものとして現れるのである。ここにはシェフェールの静的な音の捉え方に対し、対象のエネルギーを捉え、メタファーの機能によつて変換し、空間的な現象として知覚されるという動的な作用をもつものとして音が捉えられている。

バイルはその自著のなかで「あらゆる音と騒音に満ちた無次元世界」である自分の周囲から音を聴きとり、「音の内部を探索する」ように音を加工してゆく、という主旨のことを述べている (Bayle 1993)。ここからは、表面的にはみえない、音の現象としての内部に秘めたエネルギーなどの、かたちではない状態としての音の意識が読み取れないだろうか。シェフェールにおけるアコースマティックの定義の「みることなし」とは、実際の目で捉えられる演奏の瞬間やその背景などの視覚情報を隠すことによつて、音のみを聞く、という姿勢であったといえる。それに対してバイルは「そもそも潜在している状態なので表にはみえていない」闇のなかに潜むエネルギー態のようなものが潜在的な「音 (ノイズ)」として捉えられているのではないだろうか。それゆえ、視覚情報が遮断されているというよりは、もともと潜んだ状態であらわれていない (当然みえない、きこえない、さわれない) もの＝アコースマティックの闇＝アコースモニウムの上演時における暗室としての暗転状態なのだ。そこから顕在化することがすなわちスピーカーによる音の空間へのプロジェクションであり、潜在するエネルギーを顕在する音の現象として、その空間に投影することなのである。

バイルの最初のアコースマティック音楽作品といわれるものは、まだその概念の提唱とアコースモニウムシステムの開始前、1967年の〈Espaces inhabitables (すめない空間)〉である。ここには、後の空間展開システムへとつながる考えの萌芽をみることができる。バイルはこの作品について以下のように述べている。

「素材は屋外でおこなわれたステレオ録音から部分的に由来する。当時それは新しい技術だった。作品は、特に逸話的または表現的な音の問題とそれらの抽象的な音との関係を探究している。(中略)したがって、私たちはサン＝ナゼールの造船所で船体の上の打撃音を聞くことができ、ブルームール＝ボドゥー内の自動車の警笛、各種波のノイズ、砂利上の足音などを聞くことができる。この素材は、ツィターとピアノの録音された音で補充される。」 (Bayle 1993)

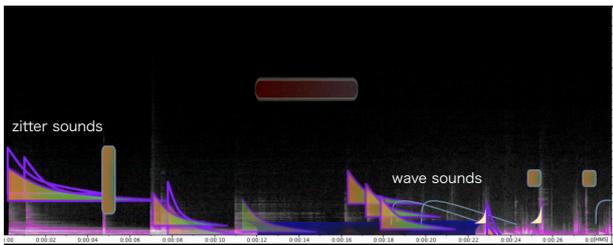


図 1: *jardins de rien acousmographie* を用いた、筆者による可視化例。横軸は時間、縦軸は周波数。

ここでは、録音素材が日常の野外環境からなかば偶然得られたものであることと、その素材を補充するものとして、スタジオ環境で意図的に録音された音、という対照的な性質をもつグループで構成されていることが述べられている。それは、シェフェールの「還元的聴取」に忠実なオブジェ・ソノールの分析と構成による抽象的な音の扱いと、それと対極の姿勢である、フェラーリの、音の起源を容易に想起させ、映像を浮かばせるような音の扱いとの関係を探求することであり、ここにベイル自身の音に向き合う姿勢があらわれている。ベイルはそのどちらともある距離をおき、その両者の間の関係を「探究する」という立場をとり、表現的な音—つまり映像や出自が連想され、まわりついている音—と抽象的な音—ツィターとピアノというように関係しあい、いかなる場を出現させるのか、実験室における作業のように観察し、その作用を追っていくのである。これが、ベイルのアクースマティック音楽の出発点であった。ここでは録音の時点での聴取の性質が問題とされている。

ベイルは 2005 年の講演で、音を「一つの環境に入るような“感覚”で聴く」と述べている。その環境とはたとえば森や水のなかなどを指し、その時の耳はあたかも「触感をもつようなもの」であるとされる。そしてアクースマティックという芸術は「空間を聴く」ことであり、そのときの“感覚”を、耳という道具だけをたよりに感じさせ、そして、それを「感覚の論理」として意味づけていくということであった。そのときの作品鑑賞時の聴取は、ひとつの光景のなかに入り込んで、危険・暑さ・湿度といった“ここにはないもの”を感じるということ、聴くことによって空間のなかの一つに入り込むことができるような聴取である、と述べている。つまりそれは「聴覚を入口にしながらも諸感覚、諸知覚が混淆していくような体験」なのである。ここには耳による聴取の第一段階における、一種知覚横断的な受容の感覚の特徴があらわれているといえよう。

この聴覚のみによる知覚横断的な受容を、広義の共感的な知覚として捉えることは可能なのだろうか。現象学的視点による知覚横断の問題に対し、ある知覚

の遮断との関係から考察を加えているのが、三宅舞による論考である。三宅は、現象学者ヴァルデンフェルスによる知覚についての考察に基づき、聴覚障害を持つダンサーによる舞台について論じているが、そこにおける「異種様態的知覚」について、以下のように述べている。

現象学者のベルンハルト・ヴァルデンフェルスによれば、共感覚(独: *synästhesie*, 英: *synaesthesia*)とは単に「共に(同時に)知覚すること」、つまり、ある感覚がある知覚対象において捉える性質を他の感覚でも同様に捉えるというような知覚方法、彼に言わせれば「共—様態的」(*ko-modal*)な知覚(薪の堅さやカーペットの粗さを目で視たり、風の強さを耳で聴いたりするなど)だけを意味するのではない。共—様態的な知覚というのは、複数の感覚領域が互いにその境界を越えることなく隣り合っており並んでいるという仕組みを前提としている。諸感覚の役割が明確に分担されているが、そのうえで知覚段階においてはそれらが互いを補い合うという仕組みである(よって、触覚が感じるところの薪が持っている「堅さ」という性質を、目で視ることで知覚できる)。それに対してヴァルデンフェルスは、共感覚とは特殊な場合には「異種様態的」(*heteromodal*)な知覚となるとしている。異種様態的な知覚とは、我々がある対象を知覚する時、本来ならばその対象からは感知しえないはずの様態(独: *modalität*, 英: *modality*)を感じ取る場合を意味する。たとえば、音を聴くことで特定の色が見えたり、料理の味を丸みを帯びたもののように感じたりすることである(三宅 2016)。

さらに三宅はこうも指摘する。

そのような異種様態的な知覚を経験する時に、我々知覚者の側で起こっていることを、ヴァルデンフェルスはメルロ＝ポンティにならって諸感覚の「協働」(*Synergie*)であるとしている。この「協働」とは、対象を知覚する段階ですでに諸感覚が交流し合いながら働いていることを意味する。(中略)つまり、諸感覚の間に明確なすみ分けや境界があるものではなく、感覚同士が触れ合っているその領域上、いわば諸感覚の閾間において対象を知覚するものなのである。(中略)このように、知覚の段階での諸感覚のコミュニケーションというプロセスが、共感覚を理解するうえで重要なポ

イントだが、その意味での共感的な知覚とは、知覚対象が、通常ではその器官が感受するはずがないとされる性質を感じさせる（あるいは連想させる）という体験に繋がる（三宅 2016）。

さらに三宅は、聴覚の多知覚性について、「声のきめ」という概念に基づき、以下のように考察する。

たとえば「聴く」という行為は、視覚だけではなく触覚や味覚などあらゆる感覚に結びつきうるとされている。フランスの哲学者ロラン・バルトは、「聴くこと」という問題系の中でとりわけ歌手が歌う「声のきめ」に着目したが、彼によれば「声のきめ」とは（歌われる）言葉の意味やその形式（特定の感情表現のための歌唱技術など）の向こう側にある、声のもつ身体性である。それは「胸腔の奥から、筋肉から、粘膜から、軟骨から、あたかも演奏者の内部の肉と彼の歌う歌とを同じ皮膚が覆っているかのよう」な、「歌手の身体そのものであるような何か」をもっている。（中略）声はこの時身体の物質性をおび、聴き取りという行為を介しながらも多感的に知覚されているといえる。そしてそのような異種様態的な知覚とは、何か特別な印象をもたらすものである。それは知覚対象がいつもとは異なるもの（異他なるもの）のように感じられるという経験である。（三宅 2016）

ここで考察されている現象学的視点からの多知覚性の認識を、アコースマティック音楽における創造のための聴覚体験と照らし合わせてみたい。前述の「異種様態的な知覚」による、「ある知覚（ここでは聴覚による知覚）対象がいつもとは異なるもの、のように感じられること」、こそがベイルにおける聴覚経験とそれを出発点とした創作の方向性のひとつの特徴とはいえないだろうか。そもそも聴覚現象にはもともとその音が鳴っているときの環境における視覚的な要素、匂い、手触りなど多感的な状況がついてまわるのだが、これを「録音」という手段で、機械の耳により状況や環境から切断することから始まる。耳でしか捉えることのできない現象であり、メディアに定着されたことによって、繰り返し聴いたり、それを逆再生したり音色をかえたり、細分化したり、接続させたり、響きを加えたり、といった加工処理によって変容させることが可能な、物質に変わる。シェフェールは、これを切断されたことに忠実に、元の状況のもつ要素を連想させないよう、抽象的な素材、形態をもつ物質として分析し、分類し、扱う。それに対して、その音を機械の耳は容赦なく切り取るかもしれないが、それを扱う際に、それ

を聴いていたときの「触感をもつ耳」に引き戻して、その音を、さらに加工を加えることで「第二の知覚横断的な現実」をつくるもとにすること。したがって、作品は「すめない空間」というタイトル通り、現実から取られながらも連想・イメージによって現実にはありえない関係性や状態の音として再構成される結果の仮想空間なのである。その仮想的、イマージュ・ソノールの構成体としての作品内部の空間性の創出こそがベイルにとっては最も重要であった。そしてそれを可能にするのが、自分を取りまくあらゆる音を、聴覚を入口にしながらも「異他なるもの」として（異種様態的に）感じ取ってゆくような聴取の在り方、すなわち音を「イマージュ・ソノール」として受容する姿勢なのである。このように、音の関係性がかたちづくる場の、「空間性」に着目していることは、シェフェールには無い部分といえる。さらにそのとき、その「空間性」とは客観的な空間というよりは、その「場」と自分自身の「身体性」との関わりを意識によってとらえられているといえる。それが「すめない」という言葉に反映されているのだ。ベイルにとって、音とは、まさにひとつの環境として捉えられている。そのなかで、自分の身体の感覚の縮尺が自在に変化するかのような感覚操作がおこなわれている。ベイルの「イマージュ・ソノール」におけるイマージュには、そうした身体の感覚が感じ取る場の広がり、空間の特性が、音をきっかけに想像的・創造的に再構築されるきっかけ、という意味合いが含まれているのではないだろうか。

3.2. <camera oscura>- 視覚遮断の空間における「投影」

また、ベイルのアコースマティック音楽には、暗闇（視覚遮断）の空間における「投影」という発想の原点を見いだすことができる。

価値ある闇というものがあるとしたら、それは空間のことに違いない。（中略）音の空間、あるいは価値ある闇について（Bayle 1993）。

暗闇、とは言い換えれば、みることのできない状態とも言える。つまりそこでは視覚的ななんの手がかりも得ることができない、ということだ。この一種の特定の知覚情報（ここでは視覚情報）の欠如について、ふたたび前述のヴァルデンフェルスの論に基づき考察してみる。

三宅は、ヴァルデンフェルスによる「異他なるもの」とは、諸感覚のコミュニケーションだけではなく、時には諸感覚の断絶・分離によっても経験されるということも指摘している。

ヴァルデンフェルスは共感覚論とは別の場で、聴覚的情報（＝音）が不在の状況

での「見ること」についての考察を行っているが、そこで論点となっているのは諸感覚の協働ではなく、ある特定の感覚の遮断による特別な知覚経験である、という。彼はある視覚対象について（聴覚障りによるだけでなく、無音状態を想像する場合も含めて）それに付随する音が遮断されている状態においてはその対象が新たに「独自の生」(Eigenleben)に目覚めたような特別な印象をもたらすとす（通常はその対象の動きの動因が音として聴き取られることが多いが、この場合はそれが取り去られるため）。そして、彼はさらにこのような状況を思考実験として想像することが、芸術的創造へと繋がることを示唆する。ヴァルデンフェルスによれば、聴覚が停止することで我々は「純粹視覚」(vision pure)に近づくことができる。聴覚的情報無しに何かを見るということ、それは実務や実生活の面で考えるとネガティブに捉えられるかもしれないが、芸術的観点から考えると創造的な意義をおびてくる。対象を知覚する際の諸感覚の相互的補完関係が断絶することで、その対象がたとえ普段から慣れ親しんだものであっても、そこから受ける印象が大きく変わってくるためである。このことから、我々が「現実」であると知覚・認識しているものの単なる写し絵ではない芸術が可能になる。芸術とは、現実（であると思っているもの）をコピーすることではなく、表現という形をつうじて普段とは違った形で対象を知覚することを目指すものだからである。このようにヴァルデンフェルスは、特定の知覚情報（この場合は聴覚情報）の不在に、新たな知覚経験を惹き起こす芸術表現の可能性を見出している（三宅2016）。

この部分に対して、特定の知覚情報の不在の関係を視覚と聴覚を逆転させて考えてみたい。つまり、視覚情報の不在の状況における、創造的な意義についての問題である。ここでは一種の思考実験として、「暗闇」における「純粹聴覚」による聴取体験のもつ新たな知覚体験の可能性について、ベイルの1976年のアコースティック音楽作品〈camera oscura〉を例に考察する。

この曲は、7つの前奏曲と、最後の「Labyrinthe(迷宮)」という部分から成る。2番目の前奏曲「smorzando」についての言葉を引用する。

こすれる音、愛撫する音、ぶつかる音のかたまり、軽くて乾いた音、和らぐゆらめく音、

遠ざかる反復音。遠近法 (perspective) における点線 (pointilles) が空間を創る。(Bayle 1993)

球体の物体が転がる音、なにかが擦れる音、などが抽象的な電子音の持続とともに、その表面の質感や触感もあらわにしながら反復され変容し、関係づけのなかで進展してゆく。ここではひとつひとつの音は、その表面の質感まで感じ取れるほどの近接的な聴取の印象をもたらす、その音の帯域の特徴がもたらす明度の違いが、凹凸としての遠近感をもっている。

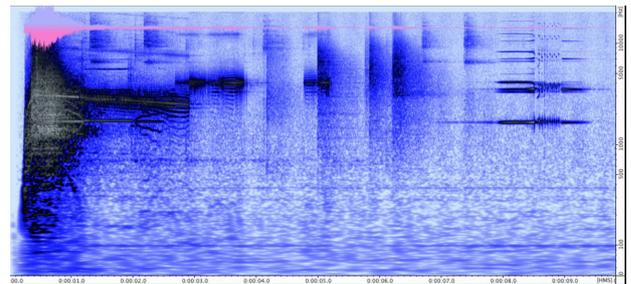


図2: smorzando acousmographe による部分可視化

6番目の前奏曲「rubato」については以下のように述べている。

-私は遠くから触れようとする- 視覚、触覚、聴覚は空間に触れる、時を測る、空間を消費する、時間を盗む。(Bayle 1993)

こうした言葉のなかでしばしば「触れる (toucher)」という言葉が使われている。ここで登場してくるのが遠隔からの接触であり、まさに視覚、触覚、聴覚が同居する知覚が語られ、それが空間に触れていく、とされる。

7番目の前奏曲「ripieno」についての言葉は以下である。

(前略) それらの機械は複合的な知覚の偶然の出会いを引き起こす。(Bayle 1993)

ベイルにとってこのカメラ・オブスキュラという暗室の闇は、盲目のなかで聴覚だけを手がかりにして、潜在するエネルギー態としての音を顕在化させていく状況になぞらえられているのではないだろうか。そのきっかけとなるのが、触覚的な行為によるはたらきかけであり、現れ出るのはその結果としての聴覚的な痕跡である音なのである。そのように暗室としての空間にあらわれ出る像としての音同士の関係性が展開されているのがこの作品の特徴である。この曲における音の捉え方には、「耳」のみを入口にしつつも、それを受容する知覚の段階でその知覚が横断し、多知覚性を獲得する姿勢があらわれている。それは音を耳の感覚で

聴くのみならず、たとえば重力の感覚へ変換して受容するような聴取のあり方だ。それはつまり、意味や背景といったあらゆる参照項から切り離されていた「抽象的なオブジェ」を、聴覚以外の他の知覚の反応や連想を引き起こしうる、メタファーとしての作用をもつ「イメージの音」として扱い、加工・編集してゆくことといえよう。

4. 結論

これまでの検証の結果、ベイルによるアコースマティックの定義における「視覚不在」とは、シェフェールとは異なる意味を持つものであると結論づけられる。それは、音の像として明確に知覚される以前の、空間内の存在からひきだされる、ある種のエネルギーとしての様態を、録音-加工-空間投影、というプロセスによって顕在化し、耳を入口に「知覚できる現象」にすることであった。

そしてそのときの聴取は触感をもつようになされ、それによって捉えられる音は多感覚的知覚（ヴァルデンフェルスによれば、異種様態的な知覚）によって変換され、複数の知覚を横断するように体感され、受容される。つまり、「みることなしに聴く」から「みえないものを（知覚横断的に）聴く」への変換ともいえないだろうか。耳、聴覚はあくまでも感覚の入口であり、それをベイルは「道具」とすら言う。つまり捉えるのは鼓膜で受けとめた空気振動かもしれないが、それが脳のなかで受けとめられる時点においては、外界がそのままうつされるのではなく、脳は情報としての外界を再構築する。そのとき再構築されたものが、聴覚刺激から生み出される別の知覚によって構成されているひとつの「場」なのである。したがって、ベイルが提唱し実践した、「アコースモニウム」におけるステレオ配置された二つのスピーカーの間に聴覚的イリュージョンとしての音像がうつしだされるという「音響スクリーン」の概念も、実はスクリーンというのは平面的な像の顕われを促すものではなく、「創出される場」それ自体のことを指しているとはいえないだろうか。この投影の時点における展開については、今後の課題としてさらに検証と考察をすすめたい。

5. 展望と課題

本稿では、ベイル自身によって「最初の本格的なアコースマティック音楽作品」とされた60年代後期の作品と、70年代アコースモニウムの提唱と実践以後の作品におけるコンセプトを検証することにより、その知覚横断的聴取のあり方について考察した。この多知覚性による聴取については、さらに、現在進行する科学的視点からの共感覚研究、マルチモーダル研究の動向と

も関連付けつつ、検証を続けたい。また、ベイルの自著における聴取の概念と実際の作品とを照合させながら分析するとともに、さらにその「探査的な聴取」と、それをおこなう聴取者の身体性との関わりについて、同時期に登場したギブソンのアフォーダンス概念との関連の有無についても検証する必要があるだろう。また、その仮想空間としての聴覚による場の創出について、多知覚性と身体との関わりを追求する現在のVR2.0との関連づけの可能性を問うことも可能だろう。ベイルによるアコースマティックの概念自体に音の空間投影という問題が内包されている以上、その投影の空間を立体音響空間の技術面のみならず、聴取者の身体や精神との関係性という視点から考察することにも意義があると考えられる。今後の課題として考察を続けたい。

6. 参考文献

- Bayle, François. 1993. *musique acoustmaïque propositions... ..positions*. Paris: INA-GRM BUCHET/CHASTEL, 26-17, 101, 182, 186, 235-237.
- Kane, Brian. 2014. *SOUND UNSEEN: acousmatic sound in theory and practice*. Oxford University Press. 1-3.
- Schaeffer, Pierre. 1966/1998. *Traité des objets musicaux*. Paris: Editions du Seuil. 91, 240.
- Larivière, Régis Renouard. 2012 *François Bayle 50ANS D'ACOUSMATIQUE catalogue des œuvres de François Bayle*. Paris: INA G6033/6047. 41-42.
- 岩宮 眞一郎, 日本音響学会編. 2014. 『視聴覚融合の科学 (音響サイエンスシリーズ)』 コロナ社. 2.
- イアンブリコス, 水地宗秋訳 2011. 『ピタゴラス的生き方』 西洋古典叢書. 京都大学出版会. 76-77.
- 三宅 舞 「ダンスに応答する共感覚」, 北村 紗衣編 2016. 『共感覚から見えるもの アートと科学を彩る五感の世界』 勉誠出版. 81-101. 83-85.
- 水野みか子 2003. 「音楽と空間③ 「人の住めない空間」の歴史と今日」 日本建築家協会東海支部 Web サイト <http://www.jia-tokai.org/archive/sibu/architect/2003/0308/ongaku.htm> (2017.12.11 参照)

7. 参考作品

- [1] [bayle:2012] Bayle, François. 2012. *50ANS D'ACOUSMATIQUE*. INA G6033/6047 ©Ina

『フランソワ・ベイル アクースマティックの
50年』

8. 著者プロフィール

宮木 朝子 (Asako MIYAKI)

東京都立芸術高等学校音楽科ピアノ専攻、桐朋学園
大学音楽学部作曲理論学科作曲専攻、同研究科卒。東
京大学大学院総合文化研究科超域文化科学専攻修士課
程修了、現在同大学院博士課程在籍。洗足学園音楽大
学音楽・音響デザインコース、早稲田大学先進理工学
部非常勤講師。

近作に感覚ミュージアム常設インスタレーション
〈Shadow Rays 2013〉音楽 (コンセプト・映像：奥村理
絵)、光像・音像・香像による opera acousma#2 〈Tele-
ceptor〉(2014) 構成・作曲、〈残像花〉(映像：馬場ふ
さこ/Jena FullDome Festiva 2015 Blaue Blume Award 受
賞,SAT FEST 2016 入選,ICMC2016 入選)、5.1ch サラ
ウンド音響作品 〈Afterimage〉(2017) (「坂本龍一 | 設
置音楽展 コンテスト」最優秀賞) など。



この作品は、クリエイティブ・コモンズの表示 - 非営
利 - 改変禁止 4.0 国際 ライセンスで提供されていま
す。ライセンスの写しをご覧になるには、[http://
creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/](http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/) をご覧頂くか、
Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA ま
でお手紙をお送りください。